

VU Research Portal

Van Zeuxis tot Warhol : representatie en realiteit

Kibédi Varga, A.

1995

document version

Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication in VU Research Portal](#)

citation for published version (APA)

Kibédi Varga, A. (1995). *Van Zeuxis tot Warhol : representatie en realiteit*. VU Uitgeverij.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

E-mail address:

vuresearchportal.ub@vu.nl

TB

11814

Van Zeuxis tot Warhol: representatie en realiteit



Áron Kibédi Varga

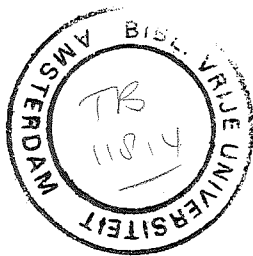
ÁRON KIBÉDI VARGA

**Van Zeuxis tot Warhol:
representatie en realiteit**

*Afscheidscollege gegeven bij zijn aftreden als hoogleraar in
de Franse letterkunde na 1500 aan de faculteit der letteren
van de Vrije Universiteit te Amsterdam op 8 juni 1995*

VU Uitgeverij
Amsterdam 1995

956-E 11 772



Omslag: Andrea Mantegna, De Heilige Sebastiaan, 1480 (detail)

© Áron Kibédi Varga, Amsterdam 1995
isbn 90-5383-410-9

Kan de kunst de werkelijkheid die zij uitbeeldt zo volledig benaderen, dat zij ermee samenvalt, dat kunst en werkelijkheid, de representatie en het gerepresenteerde niet van elkaar te onderscheiden zijn? En is dit samenvallen de meest extreme, de ideale vorm van realisme of slechts een grap van de kunstenaar, het spectaculaire vertoon van zijn technisch kunnen? Naar aanleiding van de kunst van vroegere eeuwen, van tijden van een vanzelfsprekend mimetische kunst - woordkunst en beeldende kunst - duiken deze vragen telkens weer op, en dan worden in het bijzonder drie begrippen gebruikt: *trompe-l'œil*, een begrip uit de kunstgeschiedenis, *hypotyposis*, een stijlfiguur, een term dus uit de letterkunde, en *ekfrasis*, een tekstsoort die tot het onderzoeksterrein van zowel kunstgeschiedenis als literatuurwetenschap behoort.

Het verhaal van de druiven van Zeuxis is wellicht de meest bekende anecdote over doel en werking van een *trompe-l'œil*. De Griekse schilder Zeuxis zou druiven zo natuurgetrouw hebben geschilderd dat vogels erop afvlogen om ze op te eten. Diderots vriend, de beeldhouwer Falconet merkt al in 1773 op dat deze anecdote vaak wordt aangehaald en tot in onze dagen beginnen studies over representatie in de beeldende kunst, zoals recentelijk die van Norman Bryson en Stephen Bann, met de druiven van Zeuxis.¹ Plinius Maior, die in het 35e boek van zijn *Historia Naturalis* een overzicht geeft van namen en werken van de bekendste Griekse schilders van de Oudheid, vertelt naast deze nog vele andere wonderbaarlijke

anecdoten die op de uitzonderlijke, vaak bovennatuurlijke en magische gaven van de kunstenaar wijzen. Zo laat de schilder Apelles tijdens een wedstrijd met collega's een paard beslissen, wie van hen het echtste paard heeft geschilderd: alleen bij zijn schilderij blijft het paard staan en begint enthousiast te hinniken. Aelianus, die een eeuw later een ander variant van deze anecdote vertelt, onderstreept in het nawoord van zijn *De natura animalium* meer in het algemeen de gewichtige rol die dieren bij het vestigen van de onsterfelijke roem van beeldende kunstenaars hebben gespeeld: ze zijn dikwijls betere arbiters dan mensen en dit is volgens hem een van de redenen om zich voor dieren te interesseren.²

*M*en kan deze verhalen niet zonder meer als naïviteit en onzin afdoen, zoals herhaaldelijk gebeurt. Leonardo da Vinci zegt getuige te zijn geweest van een situatie toen een hond zijn baas op een schilderij herkende en dezelfde Falconet die deze dwaasheden met een rationele minachting verwerpt, citeert op een andere plaats in alle ernst een ezel die in de distels wilde bijten op een historiestuk van Charles Le Brun, hofschilder van Lodewijk XIV.³ In navolging van John Berger hebben diverse hedendaagse auteurs voor de eminente plaats van dieren in de Griekse schildersanecdoten een magische oorsprong gepostuleerd: de eerste wandschilderingen van onze verre voorouders betreffen dieren, hen afbeelden betekende hen bezweren. De geschiedenis van het menselijk ras is de geschiedenis van de voortgaande fysieke onderwerping en culturele marginalisering van dieren.⁴ In een wereld waarin de mens volstrekt anders tegenover de natuur staat dan in de onze is de hoogste erkenning van kunst wellicht niet de erkenning door de medemens, maar juist door de radikaal Andere, door datgene wat van een nog gevreesde en gesacraliseerde natuur deel uitmaakt.

De Griekse kunstenaar maakt iets dat hij voor de werkelijkheid wil laten doorgaan; een wezenlijke stap verder gaat de Chinese schilder. Hij overschrijdt de grens tussen kunst en natuur en schept werkelijkheid. In de eerste van haar *Nouvelles orientales* vertelt Marguerite Yourcenar hoe de keizer van China de ogen van de schilder Wang Fô wil laten uitsteken omdat zijn schilderijen de werkelijkheid overtroffen en hoe de schilder erin slaagt om aan de martelingen te ontkomen door in een boot te stappen die hijzelf schildert.⁵ Het kunstwerk is hier niet langer gelijk aan de natuur: het is zowel esthetisch als existentieel superieur aan haar. Zo vormen de Griekse en Chinese kunstenaarsanecdotes de hermeneutische basis voor elke ontologische beschouwing over kunst en het is niet verwonderlijk dat Djalal Al-din Rûmi, de Persische vader van de Sufi-mystiek, zijn denkbelden met behulp van een vergelijking tussen deze twee schilderwijzen tracht te verduidelijken.⁶ 'Le trompe-l'œil', schrijft Bau-drillard, 'ne relève pas de la peinture mais de la métaphysique'.⁷

Van Zeuxis en Wang Fô kennen we alleen maar de namen, hun werk is verloren gegaan. Zowel de term als het verschijnsel trompe-l'œil zijn in Europa van meer recente datum, de bekendste voorbeelden dateren uit de periode na de Renaissance (16e-18e eeuw).⁸ Om effectief te zijn, moet een trompe-l'œil aan een aantal voorwaarden voldoen. Ten eerste is hij sterk plaatsgebonden: hij bevindt zich op een muur, naast of boven een echte deur of een echt raam, hij is nooit ingelijst - de lijst is immers het conventionele teken waarmee wij de overgang van werkelijkheid naar kunst sinds een paar eeuwen extra onderstrepen.⁹ Ten tweede moet de trompe-l'œil op de juiste schaal zijn aangebracht. Als verdere voorwaarde wordt genoemd dat hij strikt de oppervlakte uitbeelden en geen perspectivische diepteëffecten nastreven moet; diepte is subjectief en gevaarlijk, zij is divers interpreteerbaar, terwijl oppervlakte evident is en slechts vatbaar voor één uitleg. Tenslotte moet een trompe-l'œil bij voorkeur geen levende wezens tonen.¹⁰

Deze laatste voorwaarde is bijzonder interessant omdat zij suggereert dat de schilder alleen bij het uitbeelden van niet-bewegende dingen, dus in het bijzonder in de buurt van het genre *stilleven*¹¹, de illusie van de werkelijkheid kan opwekken. Dit heeft belangrijke consequenties voor onze genre-definities. Het stilleven suggereert onbewogenheid, het is een rustpauze in onze levensgeschiedenis: het steeds doorlopend verhaal dat mede ons leven bevat, wordt even uitgeschakeld. Het *historiestuk* suggereert daarentegen beweging in verhevigde vorm, een dramatische hoogtepunt van de geschiedenis. Zo komt het rhetorische realisme van het stilleven te staan tegenover het poëtisch idealisme van het historiestuk, met het genre *landschap* er ergens tussen in - nu eens enigszins bevolkt, zoals bij Patinir of Poussin, dan weer geheel van mensen ontdaan, zoals bij Ruysdael of Pissarro.

Sommige trompe-l'œil-specialisten dingen wel wat af op deze strakke voorwaarden en rangschikken zelfs bepaalde portretten in deze categorie, mits blikrichting en handgebaar van de personage zich duidelijk buiten het beeld, naar de toeschouwer richten.¹² Ik vrees evenwel dat zulke portretten als trompe-l'œil falen wanneer we het belangrijkste criterium voor dit verschijnsel hanteren, nl. het pragmatische van de effectiviteit. Het gaat hier immers niet om esthetiek, maar om pragmatiek: een trompe-l'œil is alleen dan trompe-l'œil, wanneer zij effectief bedriegt. En de toets van het bedrog is niet kijken, maar handelen, of beter gezegd, het mislukken van een poging tot handeling. De trompe-l'œil verleidt ons om het gebied van de kunst, dat het gebied van het oog is, te verlaten voor het terrein van de werkelijkheid, dat het terrein van de hand, van het handelen is. De trompe-l'œil is pas geslaagd wanneer wij een gordijn willen wegtrekken dat er niet is, een deur willen openen die er niet is, kortom wanneer onze handeling uitloopt op een teleurstelling die ons terugverwijst in de niet-actieve wereld van de kunst. Wanneer kunst de werkelijkheid evenaart verandert zij van status, zij moet

zich gedragen als werkelijkheid: de kijker wordt doener, de mens moet zich bijvoorbeeld binnen een schilderij kunnen verplaatsen om aan zijn belagers te ontkomen, zoals Wang Fô dat doet - als de kunst dat niet kan wordt haar realiteit bedrog, een bron van teleurstelling.

Is de situatie voor de literatuur dezelfde als voor de schilderkunst? Ook met woorden kan men uiteraard pogen de werkelijkheid nauwkeurig weer te geven, maar de status van dichters, hoe geweldig ze ook geprezen worden, verschilt toch wezenlijk van die van schilders. Aan Homerus bijvoorbeeld worden onwaarschijnlijke kwaliteiten toegekend¹³, maar deze zijn nooit zo wonderbaarlijk als die welke aan Zeuxis of Wang Fô toegeschreven worden. Zelfs in oude, aantoonbaar fictieve en onwaarschijnlijke dichterbiografieën, zoals de *Vidas* van de troubadours, treffen we dit soort anecdoten niet aan: de verhalen betreffen hun bijzonder karakter, hun extreem emotioneel leven. Het verschil is duidelijk: de dichter observeert de binnenwereld van de mens, de schilder de buitenwereld van de hem omgevende natuur, *il di dentro* en *il di fuori*, zoals Benedetto Varchi in de 16e eeuw opmerkte.

Beschrijft de dichter dan altijd een wezenlijk andere werkelijkheid dan de schilder? Feit is dat beeldende kunst een speciale, door andere kunstvormen niet te benaderen relatie heeft tot de buitenwereld van de referentiële werkelijkheid. De vraag rijst dan - afgezien van alle discussie¹⁴ rondom de conventionaliteit en de semiotici-teit van kunst in het algemeen - , of de benadering van de werkelijkheid in beide gevallen in dezelfde termen kan worden beschreven. Zijn in het bijzonder de stylistische procédés in woordkunstwerken op enigerlei wijze vergelijkbaar met de formele eisen waaraan een natuurgetrouwe schilder, en in het bijzonder een trompe-l'œil-maker, onderworpen is?

De honderden stijlfiguren die vanaf de Oudheid tot heden in allerlei rhetoricahandboeken en spraakkunsten opgesomd worden - zelfs de *Dictionnaire des littératures* van Vapereau in 1884 en de *Rhétorique générale* van de Groupe Mu uit 1970 noemen er nog beide precies 80 op! - zijn op het eerste gezicht van een duizelingwekkende verscheidenheid; maar als men ze nader bekijkt, blijken ze, vanuit een linguïstisch-pragmatisch perspectief, in welgeteld twee grote categorieën uiteen te vallen: er zijn aan de ene kant rhetorisch-communicatieve stijlfiguren die vooral redundante, repetitieve kenmerken hebben en er zijn aan de andere kant referentiële-informatieve stijlfiguren die in de eerste plaats dienen om de buitenwereld te beschrijven. Bijzondere aandacht verdient de hypotyposis, de meest expliciet beschrijvende van alle stijlfiguren uit de tweede categorie; is zij wellicht, zoals Louis Marin beweert, een soort "trompe-l'œil discursif"?¹⁵

De hypotyposis wil iets via woorden zichtbaar maken: *evidentia*, *illustratio* zijn de Latijnse ekwivalenten van deze Griekse term. De definitie ontleen ik aan het gezaghebbende werk van Fontanier, uit het begin van de 19e eeuw: "L'Hypotypose peint les choses d'une manière si vivante et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante".¹⁶ Deze definitie vraagt om een drietal commentaren. Ten eerste bevat ze een bijzonder zwakke plek: de woorden *en quelque sorte* wijzen wellicht op de theoretisch ongrijpbare individuele prestatie van het *je ne sais quoi* - daarover werd in de klassieke poëtica veel gediscussieerd¹⁷ - maar ze wijzen ook zeker op een fundamentele aporie, de principiële onmogelijkheid om woorden een beeld te laten vervangen. Ten tweede geeft de definitie een duidelijk verschil met de trompe-l'œil aan: daar waar het beeld in zijn extreme vorm de werkelijkheid benadert, benadert het woord in zijn extreme vorm niet de werkelijkheid maar het beeld, het roept in feite een mentaal beeld op. En ten derde, de

hypotyposis kan met woorden niet alleen een beschrijving maar ook een verhaal in een schilderij veranderen. Een verhaal is nooit levenloos, een verhaal bevat en gaat over, mensen. De parallelie trompe-l'œil - hypotyposis loopt hier opnieuw mank, daar de eerste voornamelijk op de mensloze genres als stillevens en landschap steunt, terwijl de hypotyposis een scene kan beschrijven die de basis van een historiestuk zou kunnen vormen. De voorbeelden die de Franse handboeken geven zijn dan ook zeer pathetische taferelen: gewelddadige, bloedige scenes - een brandende stad, een veldslag, het sterven van een held of van een heilige - verstenen plotseling in een groots tableau. Crevier haalt de beschrijving van een veldslag aan in een grafrede van Bossuet, Vapereau citeert de woorden waarmee Andromaque in de gelijknamige tragedie van Racine de brand van Troje in de herinnering oproept van haar vertrouweling Céphise:

Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle;
Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,
Entrant à la lueur de nos palais brûlants,
Sur tous mes frères morts se faisant un passage,
Et de sang tout couvert échauffant le carnage;
Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,
Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants;
Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue:
Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue.¹⁸

*D*it ene voorbeeld is al voldoende om de vaste kenmerken te identificeren die elke hypotyposis moet bevatten¹⁹: ten eerste moet de hypotyposis zich tot iemand richten, tot een tweede persoon die ons, lezers-kijkers, vervangt, die ons voorgaat in de emoties, net als de zijdelings opgestelde heilige of discipel die in religieuze schilderijen de vrome toeschouwer met een handgebaar opwekt om zich in het heilige mysterie van bijvoorbeeld de kruisiging te verdie-

pen; ten tweede moet via werkwoordvormen het verleden naar het heden overgebracht worden en ten derde moet de passage deiktische woordjes bevatten alsof de spreker naar een beeld verwees. In tegenstelling tot de *trompe-l'œil* richt zich de *hypotyposis* aldus niet in de eerste plaats tot ons waarnemingsvermogen maar tot onze emoties, en wij bewonderen niet zozeer de kunstenaar maar leven ons in in de door hem beschreven situatie, in de emoties van een personage. Wij delen het mentale beeld dat iemand geacht wordt op te roepen, iemand die wij bewonderen, met wie wij medelijden hebben, om wie wij rouwen.

Zowel *trompe-l'œil* als *hypotyposis* verwijzen in principe naar de buitenwereld, naar wat wij ervan via onze ervaringen weten. Maar naast de in epische en dramatische werken gebruikte stijlfiguren van de beschrijving bestaat er al sinds de Oudheid een literair genre dat zich op de verbale weergave, niet van de werkelijkheid, maar van een (al of niet bestaande) schilderij toelegt, nl. de *ekfrasis*.²⁰ De *ekfrasis* is dus een typisch intertextueel metagenre dat alleen bij de gratie van een andere kunstvorm bestaat en dat vanaf de Oudheid tot in de 19e eeuw, vanwege de gebrekkige reproductietechnieken, ook een belangrijke sociale, journalistiek-informatieve functie vervulde. De schriftelijk vastgelegde discussies in de diverse kunstacademies van vroeger, het genre van de *Salons* bij Diderot en anderen hebben duidelijk *ekfrastische* aspecten.

Op het eerste gezicht doet de *ekfrasis* als een uit zijn poëtisch verband gerukte, autonoom geworden *hypotyposis* aan. Zij vertoont dezelfde formele eigenschappen: de auteur spreekt van tijd tot tijd een tweede persoon aan, de aanwijzende voornaamwoorden ontbreken evenmin en de werkwoordsvormen zijn meestal in de tegenwoordige tijd. Ik neem een voorbeeld uit Philostratos, de vader van het genre, die vermoedelijk in de tweede eeuw na Christus ge-

leefd heeft: het gaat om het begin van de ekfrasis van een schilderij dat Penelope, wachtend op de terugkeer van haar man Odysseus, bij haar weefgetouw voorstelt: "Devant une bonne peinture représentant Pénélope à son métier, tu chantes les louanges de l'artiste: voilà bien, dis-tu, une véritable toile: les fils de la chaîne sont bien tendus; les ornements se voient sous les lisses; on entend presque le son de la navette; Pénélope elle-même pleure de vraies larmes".²¹

Toch is er een duidelijk verschil tussen de stijlfiguur hypotyposis en de tekstsoort ekfrasis en dat verschil laat zich door hun respectievelijke kontekst verklaren. De hypotyposis bevindt zich in een episch of dramatisch maar in ieder geval narratief, geheel: de actie wordt vertraagd om de lezer-toehoorder-toeschouwer even de tijd te gunnen om te kijken naar iets pathetisch-tragisch, om zich - dankzij die vertraging en de daarmee parallel gaande intensivering van het kijken, van de visualisering - met het leed en de emoties van de personages te "identificeren". De ekfrasis heeft een geheel andere kontekst: om het even of het de *Eikones* van Philostratos of de *Salons* van Diderot betreft, het gaat niet om een centraal moment, om een soort "punctum temporis" van een narratief discours²², zij maakt deel uit van een reeks²³; de auteur van *ekfraseis* beschrijft altijd een verzameling schilderijen, waarbij alle details van elk schilderij van belang zijn in zover zij het talent van de kunstenaar helpen onderstrepen.

Hypotyposis en ekfrasis hebben twee verschillende konteksten, maar beide konteksten zijn rhetorisch van aard: beide worden gebruikt om bepaalde, uiteraard verschillende, emoties op te roepen: de hypotyposis draagt ertoe bij om bij het publiek de voor de katharsis noodzakelijke medelijden en schrik op te wekken, terwijl de ekfrasis het gevoel van bewondering moet laten ontstaan. Het gaat hier om twee zeer diverse maar centrale vormen van emotie, zoals Descartes al onderstepte in zijn *Traité des passions de l'âme*. Belang-

rijk is ook het verschil dat de toeschouwer medelijden met de door de schrijver opgevoerde personage voelt, terwijl de beschouwer zijn bewondering niet op de afgebeelde zaak of persoon - de druiven of Penelope - maar op de kunstenaar zelf richt.

*D*e bewondering voor het technisch kunnen van de maker staat dus zowel bij de ekfrasis, die een als kunstwerk geaccepteerd kunstwerk beschrijft, als bij de trompe-l'œil, die een als werkelijkheid gecamoufleerd kunstwerk presenteert, centraal. Wedijver en competitie zijn onlosmakelijk verbonden met de Griekse kunstenaarslegenden: het hinnikende paard wijst Apelles als de grootste aan temidden van zijn falende confraters. En de grootste verdient onze bewondering.

*T*ot in de 19e eeuw is alle kunst rhetorisch, dat wil zeggen zij bezit een aantal voorspelbare pragmatische eigenschappen: zij tracht bewondering op te wekken voor de maker, zij tracht emoties op te wekken bij het publiek en een hetzij positieve hetzij negatieve effect te bereiken ten opzichte van de in het werk getoonde werkelijkheid. Wat wij vandaag onder beschrijving verstaan en wat voor ons onlosmakelijk met het begrip realisme verbonden is, heeft dus vóór 1800 een onduidelijke status. Wanneer zij zich presenteert in de vorm van de stijlfiguur hypotyposis en dus een beroep op onze emoties doet, is ze rhetorisch volledig gelegitimeerd. Hetzelfde geldt voor beschrijvingen die in een epideiktische rede van lof of blaam opduiken: de beschrijvende stijlfiguren zijn er alleen om een persoon, een stad, een landschap, een instelling, een natie te prijzen of af te kraken. In alle andere gevallen kan men, de kunstenaar zowel als het publiek, de beschrijving desgewenst overslaan: een voor mijn geest, voor mijn doel, voor mijn zieleheil onverschillig detail van de buitenwereld is de moeite niet waard om opgemerkt te worden. De heilige Bernard van Clairvaux wordt door zijn hagiograaf geprezen omdat hij na jaren nog niet had opgemerkt dat in de muur van een

kapel waarnaast hij zich regelmatig ophield niet één maar drie ramen waren aangebracht.²⁴ In de klassieke roman, zoals *La Princesse de Clèves* van Mme de La Fayette, komen niet-epideiktische natuurbeschrijvingen nauwelijks voor. Cervantes heeft naar eigen zeggen in zijn vertaling - hij beweert immers alleen de vertaler te zijn van een Arabisch manuscript over het leven van zijn held Don Quijote - alle beschrijvingen weggelaten: "Hier schildert ons de auteur alle toestanden in Don Diego's huis, waarbij hij alles beschrijft wat de woning van een rijke hereboer bevat; maar de vertaler dezer geschiedenis meende deze en andere kleinigheden stilzwijgend te kunnen voorbijgaan, omdat ze niet wel strookten met het voornaamste doel van de geschiedenis". 150 jaar later nog schrijft de abbé Prévost met enige minachting dat hij beschrijvingen aan de geografen overlaat: "L'Histoire que j'écris n'est composée que d'actions & de sentimens. J'entreprends de rapporter ce que j'ai fait, & non ce que j'ai vu".²⁵

Nu, aan het einde van de 20e eeuw, kunnen we stellen dat de zuiver informatief bedoelde, naar objectiviteit strevende realistische beschrijving slechts als een bijzonder moment van de 19e eeuwse Westerse beschaving kan worden beschouwd. Een moment van belang, maar van voorbijgaande aard, een moment dat voorbij moest gaan. Realisme als stroming in beeldende kunst en literatuur hangt namelijk nauw samen met het positivisme, met een optimistisch geloof in de objectiviteit van de wetenschap.²⁶ Evenals het positivisme is ook het realisme een geloofsartikel, en zijn zuiverheid wordt telkens weer door een onvermijdelijke, nooit geheel weg te werken retorische kontekst aangetast: het realisme kan nooit alleen tonen, het moet ook aantonen. Bij Balzac staat het o.a. in dienst van een bepaalde, filosofisch-zoologische visie over de organische eenheid van het leven op aarde, bij Stifter speelt de botsing tussen ideaal en werkelijkheid, bij Courbet en Zola de sociale bewogenheid van de kunstenaar een duidelijke rol bij alle zogenaamde realistische beschrijvingen.

Maar als het realisme in de diverse kunstvormen steeds bedreigd wordt door esthetische en rhetorische toevoegingen van de kunstenaar, kan dan het realismeïdeaal wellicht beter buiten de kunst worden verwerkelijkt? Ook deze illusie werd in dezelfde periode gedurende enige tijd gekoesterd, en dan ten aanzien van de fotografie.²⁷ Nauwelijks was deze uitgevonden of de discussie laaide al op of men fotografie moest zien als een wetenschappelijke techniek om de werkelijkheid vast te leggen of als een nieuwe tak van kunst. Het antwoord is ongetwijfeld *en-en*, en niet *of-of*. Aan de ene kant zien wij - de voorbeelden zijn legio, van Nadar tot Steichen, van Man Ray tot Cindy Sherman - dat fotografie een nieuwe kunstvorm wordt, een kunstvorm die overigens, ondanks haar onloochenbare specificiteit, voor haar stijl- en genrekenmerken²⁸ duidelijk tegen de schilderkunst aanleunt. Aan de andere kant constateren we het enorme succes van het niet bewust artistieke gebruik van de fotografie in het dagelijks leven: familiefoto's bij bijzondere gelegenheden of tijdens vakanties.²⁹ Fotografie als souvenir, als herinneringsobject. Terwijl het realismegehalte van de artistieke fotografie door de intenties van de kunstfotografen wordt "aangetast", wordt dus de realisme проблемatiek van de niet-artistieke fotografie voornamelijk van een andere kant gerelativeerd: de realistische foto poneert op dramatische wijze het probleem van de tijd, zowel de tijdelijkheid als de vergankelijkheid van ons bestaan. Waarneming kost tijd en de gefotografeerde werkelijkheid is al verleden tijd, zelfs bij Polaroid-camera's, op het moment dat de kijker haar op de foto bekijkt. "La solution suprême serait d'obtenir l'instantanéité", schrijft de succesvolle Franse fotograaf Eugène Disderi in 1862³⁰: de afschaffing van de expositietijd, het in de tijd samen laten vallen van de werkelijkheid met haar bewuste waarneming zou het ideaal moeten zijn. Maar het is de vraag of de mens er überhaupt op uit is, dit ideaal te bereiken: misschien verlangen we in feite naar iets dat niet meer bestaat, dat al dood is. Wanneer immers de werkelijkheid en haar nauwkeurige en volmaakte kopie simultaan zouden optreden, zou de kopie

zichzelf overbodig maken; de kopie hebben we juist nodig omdat ze in ruimte en tijd verplaatsbaar is. Een vakantiefoto nemen we niet om ter plekke de echtheid te controleren, om de Eiffeltoren in Parijs of de Ponte Vecchio te Florence met de door ons vervaardigde kopie te vergelijken, maar om elders en later, thuis op een lange winteravond, herinneringen op te halen.

Herinneringen voeren ons het verleden binnen, het realisme van toen wordt geschiedenis, en nostalgie, nu. Op dit punt is het verschil tussen fotografie en schilderkunst radikaal: in 1436 schrijft Alberti, aan het begin van het tweede deel van zijn *Trattato della Pittura*, dat de schilderkunst het afwezige naar het heden terughaal en de doden als het ware doet herrijzen; familiefoto's associëren we daarentegen, na korte tijd al met droevige gevoelens over vergankelijkheid en dood: Roland Barthes en Susan Sontag zijn niet de eersten die hierop hebben gewezen. Het realisme van foto's met mensen erop afgebeeld wordt na enige jaren geschiedenis, aangrijpend tijdsdocument: *Let us now praise famous men*, van Walker Evans en James Agee is daar een prachtig voorbeeld van. Schijnbaar zuiverder komt het realisme over van foto's die landschappen of voorwerpen afbeelden, dingen dus wier slijtageproces voor de mens minder snel en duidelijk waarneembaar is dan dat van zijn medemens: zowel op een foto als op een schilderij - dat zagen we al - hebben een rots, een boom, een gordijn of een raam meer realismegehalte, komen zelfs dichterbij de trompe-l'œil, dan een menselijk wezen.

Dat fotografie dikwijls de vergankelijkheid documenteert en daardoor, zelfs in haar kleurenvariant, in feite een tot droefheid stemmende, droefheid bevorderende kunstvorm is - ik ken geen andere kunst waarover ik een zulke uitspraak zou durven te doen! -, komt omdat ze stilstaat als een schilderij zonder dezelfde artistieke pretentie te hebben. Fotografie houdt altijd, zelfs in zo extreme gevallen als de collage, een claim op realisme: zij is geen geïdealiseerde werkelijkheid, geen "nature embellie" met een esthetische, aan de

tijdsverloop ontrukte waarde, zij behoudt een oorsprong in het verleden: een opspoorbare, op nauwkeurige waarneming berustende oorsprong.

I ndien het waar is dat het stilstaande beeld - schilderij of foto - alleen de voor onze waarneming niet-vergankelijke, niet-levende werkelijkheid kan representeren, zou men wellicht menen dat de uitvinding van het bewegende beeld, de film, de mogelijkheid schiep om de voor de mens toegankelijke werkelijkheid in haar geheel voor het realisme te ontsluiten. Het realismepotentiaal van de film - en ik denk natuurlijk hier aan de speelfilms - is ongetwijfeld enorm, toch moeten ook hier twee problemen worden gesignaleerd. Ten eerste vertelt een speelfilm een verhaal, evenals diverse literaire genres zoals de epos, de roman en de novelle en we weten inmiddels dat verhalen geen afspiegeling van de werkelijkheid zijn maar door onze ervaringswereld geaccepteerde, min of meer waarschijnlijk lijkende constructies, die met hun duidelijk gemarkeerde begin- en eindsituaties artificiëel door de verteller aan ons worden opgelegd.³¹ De cineast kan, en moet, met de werkelijkheid evenveel of even weinig vrijheden nemen als de romancier, al zijn deze vrijheden in de praktijk voor een deel uiteraard verschillend. Het tweede probleem brengt ons terug bij de fotografie. Ook het bewegende beeld tracht een stuk werkelijkheid vast te leggen dat voor de kijker onherroepelijk tot het verleden behoort. Als wij in de bioscoop of op de televisie een film uit de jaren 50 of 70 zien, merken wij onmiddellijk aan de auto's, aan de kleding van de acteurs en aan vele andere details, soms tot in het taalgebruik, dat de hier gerepresenteerde tijd allang voorbij is, dat dit niet onze werkelijkheid is. Voor de rest is de tijdswaarneming van de kijker hier minder eenduidig door nostalgie en droefheid bepaald dan bij de fotografie: reeds lang overleden acteurs lopen immers springlevend rond op het scherm, ze spreken luid en maken heftige gebaren, nu eens zijn zij oud en dan weer jong - zoals ik mocht ervaren toen ik eens op dezelfde avond op twee verschillende

TV-zenders achter elkaar twee Humphrey Bogart-films zag. Een realistische foto verzinkt na enige jaren in het niet; een realistische roman neemt na enige jaren de vorm aan van een historische roman; een realistische film verliest eveneens zijn actieve werkelijkheidsgehalte, maar zij blijft spelen met de tijdsbeleving van de toeschouwer.

Het realismeïdeaal kon de krachtige aanvallen, die het positivisme in het begin van deze eeuw te verduren had, niet overleven. De moderne natuurkunde stelde de traditionele kennis van de werkelijkheid buiten ons op de proef, terwijl ook de kennis van de werkelijkheid binnen ons steeds meer problematisch werd: wetenschappers zowel als kunstenaars - men denke bijvoorbeeld aan Freud, Proust, het surrealisme - twijfelen aan de eenheid van het Ik en de onkenbaarheid van het subject wordt verder onderstreept wanneer wij, in navolging van Foucault, merken dat niet wij de taal, maar de taal ons spreekt. Het Ik blijkt een meervoudsvorm te zijn en de taal die het Ik spreekt en die dus dit Ik zou moeten manifesteren is niet zijn bezit maar dat van een het overstijgende en ongrijpbare machtsconstructie.

Het positivistisch realisme was een Faustiaanse aanvechting van de 19e eeuw; de vraag is, waar zijn we nu, wat moet en kan de kunstenaar van nu doen met een mimetisch niet meer te achterhalen werkelijkheid?³² Een zeer radikaal antwoord zou kunnen zijn dat kunst en literatuur in de traditionele zin overbodig zijn geworden, en het positivistisch realisme waar zij mee worstelden nu vervangen is met wat men een multimediaal realisme zou kunnen noemen. Het door Disderi gestelde ideaal is nagenoeg bereikt: visuele en verbale informatie bereikt ons zonder noemenswaardige vertraging. Werkelijkheid is het verbaal en visueel simultaan getoonde heden van onze planeet. "Intervall-Löschung ist das Prinzip von Vergegenwärtigung, schrijft Götz Grossklaus. Minimieren wir die zeitlichen Abstände

zum Vergangenen und zum Zukünftigen, wird die Gegenwart zum alleinigen Schauplatz aller Zeiten".³³ Werkelijkheid is wat via de media steeds aanwezig is en tevens per seconde verandert.

Wanneer we ondanks deze ontwikkelingen aan het idee van kunst en literatuur vasthouden, zijn er een aantal antwoorden op de boven gestelde vraag mogelijk. Indien de werkelijkheid alleen als oppervlakte kenbaar is en de werkelijkheid als diepte zich aan een representeerbare waarneming onttrekt, staan er voor de kunstenaar twee wegen open: hij kan nadrukkelijk voor de oppervlakte kiezen of hij kan het avontuur van het onkenbare aangaan.

Het eerste deed Andy Warhol in zijn geschreven en in zijn grafisch werk. Hij verbindt in woord en beeld de communicatieve en de informatieve stijlfiguren van herhaling en beschrijving, op een zeer indringende en oppervlakkige wijze. Hij herhaalt Campbell's soepblikjes en onpersoonlijke glamourportretten van Marilyn Monroe, hij noteert onophoudelijk in zijn dagboek wat de taxi kostte en de namen van hen met wie hij gebeld heeft, maar de inhoud van de telefoongesprekken of een karakterschets van de personen krijgen we nauwelijks.³⁴ Warhol weigert de diepte, hij informeert alleen over wat we zeker kunnen weten. Deze informatie is redundant, oneindig herhaalbaar zoals reclameaffiche's en populaire televisieprogramma's: deze informatie betreft de enige, voor iedereen zekere en door iedereen waargenomen werkelijkheid, maar zij is tevens volstrekt overbodig. Warhol is de meest consequente hedendaagse afstammeling van Zeuxis, aan wiens mythische werk hij evenwel iets toevoegt waardoor dat werk geheel ontkracht wordt, nl. de herhaling. De herhaling ontnemt de toeschouwer immers de vrijheid om ontgoocheld te worden, het trompe-l'œil - effect wordt onmogelijk gemaakt.

*M*aar er is ook een tweede weg, die van de uitdaging door het onkenbare. Opnieuw kan ons een beroemd verhaal van Plinius op weg helpen: na dat van de druiven van Zeuxis, nu dat van de sluier van Timanthes. Toen deze de opoffering van Iphigeneia op de brandstapel schildert, besluit hij het gezicht van haar vader Agamemnon te verhullen: het verdriet van hem die als koning haar dood moet bevelen maar als vader haar dood zou willen verhinderen, dit verdriet is zo extreem dat het niet weergegeven kan worden.³⁵ De kunst kan, in de woorden van de hypotyposis evenmin als in de lijnen en kleuren van een historiestuk, volledig zijn: soms kan ze niet anders dan tonen dat er iets is dat niet gerepresenteerd kan worden. De sluier van Timanthes symboliseert het sublieme, precies die grens van presenteerbaar- en representeerbaarheid, die volgens Lyotard het criterium is voor hedendaagse kunst.³⁶

*D*e vraag is echter, tot slot, of we deze kunst van een grenssituatie, tonend zonder uitbeelding, diepte en oppervlakte tegelijk, eigenlijk niet al bij Zeuxis aantreffen, die immers door zijn kunstdaad getuigt van een werkelijkheid, die *er is* als een afwezige. Yves Bonnefoy gaat in een gedichtencyclus alle varianten na die de anecdote over Zeuxis en de druiven openlaat. In zijn gedicht worden de vogels steeds agressiever, ze vallen de kunstenaar aan om de vruchten van onder zijn handen te grissen, Zeuxis schildert steeds sneller zijn druiven omdat hij de vraatzuchtige vogels vóór wil blijven, dan schildert hij ze slechter om de vogels af te schudden: niets helpt. En tenslotte vindt hij, net als de mysticus Djalal al-dîn Rûmi, de stilte uit, de andere, de niet-actieve houding tegenover de onzegbare werkelijkheid:

“Il inventa de ne plus peindre, de simplement regarder, à deux pas devant lui, l’absence des quelques fruits qu’il aurait voulu ajouter au monde”.³⁷

Noten

- 1 De opmerking van Falconet bevindt zich in de commentaren van zijn vertaling van Plinius (Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Paris, 1773, p. 287); Norman Bryson, *Vision and Painting - The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven, 1983; Stephen Bann, *The True Vine - On Visual Representation and the Western Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989; Ralf Konersmann, *Der Schleier des Timanthes*, Fischer, Frankfurt am Main, 1994, p. 244.
- 2 Ik citeer Aelianus naar de editie van R. Hercher, Firmin Didot, Paris, 1858. *De natura animalium*, p. 297. De anecdote van Apelles betreft hier Alexander de Grote wiens oordeel door dat van het paard overtroffen wordt. *Variarum Historiarum, Liber II*, p. 308.
- 3 Falconet schrijft inderdaad (op. cit., p. 384): "Ainsi mettez hardiment ce que vous lisez chez les Anciens de la vache de Myron, des chevaux d'Apelles, des raisins de Parrhasius, de la perdrix de Protogènes, &c. au rang des sottises antiques." De anecdote over de distels van Le Brun citeert hij op p. 287. Deze anecdote vinden we al eerder, in Charles Perraults *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Paris, 1688, deel 1, second dialogue, p. 200. Daar zegt de chevalier: "Il y a quelque temps que passant sur le fossé des Religieuses Angloises, je vis une chose aussi honorable à la Peinture que l'Histoire des raisins de Zeuxis, & beaucoup plus divertissante. On avoit mis secher dans la cour de M. Le Brun, dont la porte estoit ouverte, un tableau nouvellement peint, où il y avoit sur le devant un grand chardon bien représenté. Une bonne femme vint à passer avec son asne qui ayant vû le chardon entre brusquement dans la cour, renverse la femme qui tâchoit de le retenir par son licou, & sans deux forts garçons qui luy donnerent chacun quinze ou vingt coups de bâtons pour le faire retirer, il auroit mangé le chardon, je dis mangé, parce qu'estant nouvellement fait, il auroit emporté toute la peinture avec sa langue." Andere 17e eeuwse anekdoten, naar aanleiding van werk van de schilders Mignard en Jacques Rousseau, zijn te vinden bij Louis Marin ("Le trompe-l'œil, un comble de la peinture", in: R. Court et al., *L'effet trompe-l'œil dans l'art et la psychanalyse*, Dunod-Bordas, Paris, 1988, p. 77).
- 4 De thesen van Berger worden door W. J. T. Mitchell besproken (*Picture Theory*, University of Chicago Press, Chicago, 1994, p. 333-334), maar zijn "political correct"-interpretatie van deze thesen lijken mij discutabel. Zie ook Verena Lily Brüsche-Mooser, *Ausgewählte Künstleranekdoten*,

- dissertatie Bern, 1969, p. 99-102. Martin Battersby (*Trompe L'Œil - The Eye Deceived*, Academy Editions, London, 1974, p. 9) brengt deze magische daad van de schilder in verband met de muziek van Orpheus die dieren weet te temmen.
- 5 François Cheng vertelt een soortgelijk verhaal over de schilder Wu Tao-tzu (*Vide et plein - Le langage pictural chinois*, Seuil, Paris, 1991, p. 40). Zie ook M. L. d'Otrange Mastai, *Illusion in Art, Trompe l'Œil, A History of Pictorial Illusionism*, Abaris, New York, 1975, pp. 11-12.
 - 6 Zie Stephen Bann, op. cit., p. 205.
 - 7 Jean Baudrillard, *Le Trompe-l'Œil*, Documents de travail no. 62, maart 1977, Centro di Semiotica, Urbino, p.1 (Engelse versie in: Norman Bryson, ed., *Calligram - Essays in New Art History in France* (Cambridge University Press, 1988), pp. 53-62).
 - 8 Als uitdaging en als intertextuele grap blijft de trompe-l'œil natuurlijk bestaan; zie bijvoorbeeld het werk van de hedendaagse Koreaanse kunstenaar Young-Hoon Ko.
 - 9 Deskundigen zij het er niet over eens of een kerkkoepel die als een opening naar de hemel, met bijvoorbeeld een schare engelen en wolken, is geschilderd, ook als een trompe-l'œil moert worden gezien of niet (zie bijv. M. L. d'Otrange Mastai, op. cit. en Marie Christine Gloton, *Trompe-l'œil et décor plafonnant dans les églises romaines de l'âge baroque*, Edizioni de Storia e Letteratura, Roma, 1965).
 - 10 Zie Alfred Frankenstein, *The Reality of Appearance - the Trompe l'Œil Tradition in American Painting*, New York Graphic Society, 1970. R. Court wijst erop dat de trompe-l'œil desondanks een bijzondere relatie met de perspectief onderhoudt en zonder deze uitvinding ondenkbaar is ("Le trompe-l'œil, l'art et la psychanalyse", in: R. Court et al., op. cit. pp. 7-23).
 - 11 Zie E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, Phaidon Press, London, 1960, p.233, n.a.v. een stilleven van Fantin-Latour.
 - 12 Zie Battersby, op. cit., pp 78-79, naar aanleiding van portretten van Honthorst en van der Valckert. Over trompe-l'œil als teleurstelling, vgl. Baudrillard, op. cit. en Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle - L'autoportrait et autres ruines*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1990.
 - 13 Zie o.a. Noémi Hepp, *Homère en France au XVII^e siècle*, Klincksieck, Paris, 1968, en mijn artikel "Rhétorique de la Franciade", in: André Gendre, éd., *Ronsard - Colloque de Neuchâtel*, Droz, Genève, 1987.
 - 14 Deze wordt in de laatste decennia vooral gevoed door het conventionalisme van Nelson Goodman.

- 15 Zie L. Marin, op. cit., p. 83.
- 16 Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, herdruk Flammarion, Paris, 1968, p. 390.
- 17 "Le je ne scay quoi" is de titel van het 5e Entretien d'Ariste et d'Eugène van Dominique Bouhours (1671). Boeiend is ook de korte 18e eeuwse afhandeling van Benito Feijóo (*El no sé qué*) die ook verbanden met de schilderkunst legt.
- 18 Andromaque, 3e bedrijf, scene 8; G. Vapereau, *Dictionnaire universel des littératures*, Hachette, Paris, 1884, p. 793; de hypotyposis uit Bossuet wordt door de gezeghebbende *Rhétorique française* van Crevier geciteerd (Paris, 1777, deel 2, p. 189), ze komt uit de *Oraison funèbre* de Louis de Bourbon, prince de Condé.
- 19 Zie het betreffende artikel in *Világirodalmi Lexikon*, deel IV, Akadémiai, Budapest, 1975, p. 487.
- 20 Deze term heeft de laatste jaren, door de opkomst van de "interart"-studies vermoedelijk, bijzonder veel aandacht gekregen; de definitie is hierdoor steeds vager en onduidelijker geworden. Zie vooral Grant F. Scott, "The rhetoric of dilation: ekphrasis and ideology", in: *Word & Image*, oktober-december 1991, pp. 301-310; Murray Krieger, *Ekphrasis - The Illusion of the Natural Sign* (Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1992), James A. W. Heffernan, *Museum of Words - The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (University of Chicago Press, Chicago, 1994) en de kritische bespreking door Heffernan van Murray's boek in *Semiotica* 1994.
- 21 Philostrate, *La galerie des tableaux*, vert. Auguste Bougot, *Les Belles Lettres*, Paris, 1991, p. 108; in de meest bekende Franse vertaling, die van Blaise de Vigenère 1578, die in 1614 door Antoine Caron van illustraties (!) werd voorzien, luidt deze passage heel anders.
- 22 Het zou de moeite waard zijn om na te gaan of de Hypotyposeis in een tragedie of een epos enig verband houden met de *puncta temporis* ("pregnant moments") van historiestukken.
- 23 Ik geef dus aan ekfrasis een striktere betekenis dan Heffernan en Philippe Hamon, die van een "beau morceau de bravoure détachable" spreekt (*La Description littéraire*, Macula, Paris, 1991, p. 114). "Morceau de bravoure" is natuurlijk juist: de ekfrasis is een sofistich spel, bewondering dient niet alleen de schilder, maar ook de "ekfrast" te oogsten! Zie ook Michel Hochmann, "L'ekphrasis efficace", in: *Peinture et rhétorique, Actes du colloque de l'Académie de France à Rome 1993, Réunion des Musées Nationaux*, Paris, 1994, pp. 43-76.

- 24 Deze anecdote opent het boek van Alain Boureau, *L'Événement sans fin - Récit et christianisme au Moyen Age*, Les Belles Lettres, 1993. Voor de anecdote zelf, zie Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, vert. Teodor de Wyze-wa, Perrin, Paris, 1902, p. 443.
- 25 Cervantes geciteerd naar de Nederlandse vertaling van Werumeus Buning en Van Dam (elfde druk, Querido, Amsterdam, 1992, p. 443). Deze passage wordt ook geciteerd door Jean-Michel Adam, wiens boek een zeer goede in-leiding is in deze problematiek (*La Description*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 23). Het Prévost-citaat stamt uit *Mémoires et Aventures d'un Homme de Qualité qui s'est retiré du Monde*, Amsterdam, 1735, tome III, livre 6, pp. 12-13.
- 26 Het zou te ver voeren om hier ook maar een fractie te noemen van de im-mense bibliografie die, sinds de studie van René Wellek (*Concepts of criti-cism*, Yale University Press, New Haven, 1963), over het begrip realisme in literatuur en kunst is ontstaan.
- 27 Zie mijn artikel "Image et réalisme", te verschijnen in de *Acta* van het cong-res L'obiettivo della parola, Florence, 9-11 december 1993.
- 28 Dat fotografie volgens dezelfde criteria en in dezelfde genres kan worden onderverdeeld als de schilderkunst, werd recentelijk aangetoond door een boeiende tentoonstelling in de Centro Atlantico de Arte Moderno te Las Palmas de Gran Canaria (*Los géneros de la pintura - Una visión actual*, 13 sept.-19 oct. 1994).
- 29 Zie Bertrand Mary, *La Photo sur la cheminée - Naissance d'un culte moder-ne*, Métailié, Paris, 1993.
- 30 Aangehaald door Paul Virilio, *La machine de vision*, Galilée, Paris, 1988, p. 53. Over Disderi, zie Michel Frizot et Françoise Ducros, eds., *Du Bon usage de la photographie*, Photo Poche 27, Paris, 1987, pp. 37-48.
- 31 Zie hierover mijn studies "Het verhaal in de literatuur", in: Frank Anker-smit, Marinus Doeser en Aron Kibédi Varga, eds., *Op Verhaal Komen - Over narrativiteit in de mens- en cultuurwetenschappen*, Kok Agora, Kam-pen, 1990, pp. 20-35, en het hoofdstuk "Le récit" in mijn boek *Discours, récit, image* (Mardaga, Brussel, 1989), pp. 65-88.
- 32 Ik ga hier niet in op een veel voorkomend en algemeen als postmodernis-tisch beschouwd antwoord, nl. dat van een zeer ironische terugkeer tot het verhaal (de postmoderne historische roman bijv.).
- 33 "Medien-Zeit", in: Mike Sandbothe und Walther Ch. Zimmerli, Hrsg., *Zeit - Medien - Wahrnehmung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1994, p. 44.

- 34 The Andy Warhol Diaries, edited by Pat Hackett, Simon and Schuster, London, 1988.
- 35 De discussie over de manier waarop deze anecdote moet worden geïnterpreteerd is even groot geweest als die over de druiven van Zeuxis; Voltaire en Lessing nemen er o.a. aan deel. Timanthes wordt dan vaak Rubens tegenovergesteld, die er wél in zou zijn geslaagd, om tegelijk meerdere, en tegenstrijdige, emoties op één gezicht aan te geven. Zie Falconet, op.cit., pp. 308-337.
- 36 Lyotard ontwikkelt deze ideeën in het bijzonder naar aanleiding van het werk van Barnett Newman, in de bundel *L'inhumain - Causeries sur le temps*, Galilée, Paris, 1988.
- 37 *La vie errante*, Mercure de France, Paris, 1993, p. 77. In de commentaren over de Zeuxis-tekst van Plinius bestaat overigens een versie die zegt, dat Zeuxis tenslotte de druiven uitwist. Vgl. Sénèque le Père, *Sentences, divisions et couleurs des orateurs et des rhéteurs*, Aubier, Paris, 1992, p. 424.



BIBLIOTHEEK VRIJE UNIVERSITEIT

3 0000 00113 3424

vrije Universiteit amsterdam

